



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES

Manejo de la atención visual en una pantalla dividida del
cortometraje *Stereo*

Alumno: Harry Stephen Cooper Pesantez

Director: Dr. Julio César Abad Vidal

CUENCA-ECUADOR

2015



Resumen

Evidentemente el ser humano es incapaz de mantener su atención en dos objetos al mismo tiempo, debido a que si lo intentara terminaría con su vista en uno o ninguno de los objetivos. Desde el campo fotográfico al emplear en un cortometraje el recurso de la pantalla dividida, es decir dos cuadros al mismo tiempo, es necesario e importante guiar la visión del espectador, de un lado al otro, en los momentos claves de cada cuadro. De esta manera, es posible transmitir la mayor cantidad de información posible hacia el público.

Puesto que no hay amplia información sobre la pantalla dividida, el manejo de la atención visual en una pantalla dividida trata sobre técnicas fotográficas, usadas en films, que se acercan al manejo de la atención en el espectador. Es así que se expone con nueve técnicas específicas: la ley de los tercios, perspectiva de un punto, el enfoque selectivo y de punto a punto, el contraste o afinidad de matices, el primer, segundo y tercer término, el valor de plano, la composición, los tiempos muertos entre cuadros y la acción entre cuadros. Por último, se habla de los resultados obtenidos y cómo fueron usadas o adaptadas las técnicas en cada plano del cortometraje *Stereo*, en la preproducción y el rodaje.

Palabras claves: pantalla dividida, técnicas fotográficas, la ley de los tercios, perspectiva de un punto, el enfoque selectivo y de punto a punto, el contraste o afinidad de matices, el primer, segundo y tercer término, el valor de plano, la



composición, los tiempos muertos entre cuadros y la acción entre cuadros, cortometraje, preproducción, rodaje.



Abstract

Clearly man is unable to keep his attention on two objects simultaneously. If he'd trying he'd ended with his view on one or none of the objects. From a photographic field when employing the use of the split screen, two frames in one screen. It is necessary and important to guide the viewer's attention from one side to the other at key moments of each frame. Thus, it is possible to send as much information as possible to the public.

Since there is no extensive information about split screen. The guidance of visual attention in the split screen discusses photographic techniques used in films that are close to guiding the attention of the viewer. Consequently displaying nine specific techniques: the law of thirds, one-point perspective, selective focus and point to point, contrast or affinity of tones, the foreground, middle ground and background, types of camera shots, composition, downtime between frames and inter-frame action. Finally it's talk about the results and how each technique was used or adapted en every of the short film Stereo, from the pre-production and the filming.

Key words: split screen, photographic techniques, rule of thirds, one-point perspective, selective focus and point to point, contrast or affinity of tones, the foreground, middle ground and background, types of camera shots, composition, downtime between frames and inter-frame action, pre-production, filming.



Índice

1. Introducción	9
2. Capítulo I - Historia de la pantalla dividida	13
2.1. La Pantalla dividida	13
2.2. Origen	16
2.3. Evolución tecnológica y narrativa	18
3. Capítulo II - Técnicas visuales	21
3.1. Una pantalla dividida pero también dos pantallas unidas por un marco ...	21
3.2. Principales técnicas visuales acercadas a la pantalla dividida	23
3.2.1. La ley de los tercios	24
3.2.2. Perspectiva de un punto	26
3.2.3. El enfoque selectivo y de punto a punto	28
3.2.4. El contraste o afinidad de matices	32
3.2.5. El primer, segundo y tercer término	34
3.2.6. El valor del plano	36
3.2.7. Composición	39
3.2.8. Los tiempos muertos entre cuadros	43
3.2.9. La acción entre cuadros	45
4. Capítulo III - Teoría y práctica en el corto	46
4.1. Técnicas visuales usadas en la preproducción y el rodaje	46
5. Conclusiones	61
6. Cronograma	64



7. Bibliografía	65
8. Filmografía	67
8.1. Listado a (filmes que emplean la pantalla dividida)	67
8.2. Listado b (filmes que aportan al tema central)	68



Cláusula de derechos de autor

Yo Harry Stephen Cooper Pesántez, autor de la tesis “Manejo de la atención visual en una pantalla dividida”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, con base en el Art. 5 literal “c” de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de licenciatura en la carrera de Cine, televisión y audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 27 de Enero de 2015

Harry Stephen Cooper Pesantez

C.I: 0103395786



Cláusula de propiedad intelectual

Yo Harry Stephen Cooper Pesántez, autor de la tesis “Manejo de la atención visual en una pantalla dividida”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 27 de Enero de 2015

Harry Stephen Cooper Pesantez

C.I: 0103395786



1. Introducción

Cuando se habla de la pantalla dividida o “Split Screen” desde un punto de vista fotográfico, podríamos decir que se encuentra en todo lado, con esto quiero decir que aparte de estar presente en el cine también está en todo medio visual y audiovisual. Podemos observarlo en las noticias y entrevistas, en las series de televisión, en las propagandas y publicidad de productos, en los videojuegos y, cada día poco a poco, gente común sin conocimiento en el tema empieza a emplear este recurso.

A pesar de su gran popularidad dentro y fuera del cine, usada en secuencias de películas como *500 Days of Summer* (500 días de verano) de Marc Webb (2009) o la aclamada *Carrie* de Brian de Palma (1976), ninguno de ellos se sirve de este recurso superando los cinco minutos del montaje final. Y si bien hay muchas obras que usan esta técnica, se ha reflexionado y escrito muy poco acerca de este recurso y menos aún sobre un manejo de la atención visual de un cuadro a otro en la pantalla dividida. Es evidente que la atención del ojo humano solo puede enfocarse en un objetivo, destacando uno y olvidando el resto. Dicho esto, es claro que al presentar dos objetivos, la pantalla dividida aporta el doble de información, por ende se debe manejar qué y de qué manera es presentada la información al espectador de manera que atraiga su atención de un lado al otro.

Dicho esto, es indiscutible afirmar que en Ecuador esta técnica también es usada, no en las películas o cortos sino en otros medios visuales mencionados anteriormente. Entonces, es con esta problemática que se lo considera como un



reto personal y profesional, pues no solo es algo de lo que no se tiene experiencia, también es innovadora en el sentido que no se ha hecho nada parecido en el cine del Ecuador. Al usar debidamente este recurso, se intentará impulsar el campo cinematográfico en Ecuador en un sentido social y asimismo, fortalecer la relación del cine ecuatoriano con el cine internacional.

De la misma manera, la pantalla dividida se maneja en dos niveles, de forma estética o de forma dramática, es decir potencia la forma en que se muestra o una idea o sentimiento al interpretar los dos cuadros. En nuestro caso, el cortometraje *Stereo* generará la noción o sensación de estar “conectados” con el espectador.

Andrés y Valentina viven en el mismo edificio, son vecinos pero desconocen la existencia del otro. Andrés es un chico que apenas tiene para comer, decide vender su último disco de vinilo y así ganar un poco de dinero. Valentina es una chica que recién se muda, al notar que no tiene música decide ir en busca de un disco de vinilo. Ambos, en tiempos diferentes, entran en la misma tienda de música, primero Andrés que vende el disco y luego Valentina que lo compra. Al momento de pagar, el dueño les entrega cupones de cerveza, es allí donde por primera vez él y ella se miran y se conocen. Al día siguiente, Andrés se levanta para encontrar una cama vacía, al darse cuenta que ya jamás la volverá a ver a Valentina, escucha su disco a través de la pared. De pronto, Andrés reacciona y sale de su apartamento en busca de ella. A pesar de ser vecinos que jamás se han visto, se afectan mutuamente en su día a día.



De esta manera, podemos ver una historia del tipo *boy meets girl* (chico conoce a chica): Andrés conoce a Valentina. Al mostrar e interpretar simultáneamente dos situaciones, dos momentos, dos personajes que se afectan en sus vidas diarias, potencializamos la noción de estar conectados con el espectador y la pantalla dividida toma la forma de alegoría, un medio de representación.

Como se mencionó anteriormente, el ser humano, al concentrar su vista en un objeto se enfoca en ello y el resto es ignorado por su cerebro. Es sobre este modo de concentración que se debe reflexionar cuándo se usa la pantalla dividida y el manejo de cuadro a cuadro. Al emplear esta modalidad de concentración, a manera de un filtro podemos deducir que estas técnicas están dedicadas a resaltar un objeto con el resto y de esta manera, inducir un manejo visual en el espectador. Para esto se ha investigado en tres aspectos de la pantalla dividida: su historia y evolución narrativa y técnica; las técnicas fotográficas acercadas a este recurso, y la comprobación de su eficacia mediante el uso de técnicas escogidas en la preproducción y ejecutadas en el rodaje y postproducción de *Stereo*.

Metodología

El proyecto de investigación “Manejo de la atención visual en una pantalla dividida” se realizará mediante la investigación aplicada con base en el objeto de estudio, la pantalla dividida. De la misma manera, se emplearán recursos de campo y documentales con la finalidad de expandir el campo de investigación.



Avanzando con una metodología cualitativa se desarrollarán los tres capítulos del cuerpo central. Los dos primeros de carácter teórico serán de axiología pues contienen valores dados y explícitos. El tercero, con un tipo de razonamiento deductivo, estará enfocado en el proceso de rodaje (preproducción y rodaje) con el fin de comprobar las técnicas visuales establecidas en el segundo capítulo.

Para lograr esta investigación me apoyaré en recursos visuales: dibujos de los *storyboard*, fotogramas de películas y cortos, experimentación del proceso del encuadre, un mapa conceptual de las técnicas visuales y el estudio de casos, y en el análisis crítico de películas o cortos que se sirven de este recurso.

2. Capítulo I: Historia de la pantalla dividida

2.1. La pantalla dividida

La pantalla dividida, tradicionalmente llamada “Split Screen”, y ocasionalmente “Duovisión”, consiste en la división natural o digital de la pantalla. Esta división puede ser en dos partes o más, dependiendo de la idea que se quiera transmitir. Una definición de este recurso se encuentra en *Looking At Movies. An Introduction To Film* que expone: “la pantalla dividida produce un efecto parecido al montaje paralelo simultáneo, en la manera que cuenta dos historias en un mismo tiempo cinematográfico, estén o no sucediendo al mismo tiempo o en el mismo lugar” (Barsam, R. y Monahan, D. 2010: 354)¹. Un claro

¹ “The split screen, produces an effect that is similar to parallel editing in its ability to tell two or more stories at the same cinematic time, whether or not they are actually happening at the same time or even in the same place.” La traducción es nuestra.

ejemplo es el documental del concierto de Woodstock efectuado en 1969. *Woodstock*, de Wadleigh, M. (1970) muestra en ambos lados de la pantalla a un artista tocar pero a cada lado se le ve con un diferente ángulo.



Woodstock
Wadleigh, M. (1970)

Para Vertov, en cambio, la pantalla dividida era parte de la habilidad de la cámara para mostrar la verdad, como lo manifiesta el libro *Film History. An Introduction*, “Vertov creía que los efectos especiales eran parte de la capacidad superior de la cámara para informar la verdad. Así que a menudo, utilizaba efectos, la pantalla dividida o superposiciones que comentaba sobre sus objetivos” (Bordwell, D. y Thompson, K. 2003: 207)².

Este uso podemos evidenciarlo en el film *El hombre con la cámara de cine* de Dziga Vertov (1929). Así ocurre cuando el realizador nos muestra un edificio con una plaza partida en dos, reflejando un lado el otro y cuando nos proyecta una calle de la misma manera partida en dos. Así pues, constatamos que la pantalla dividida puede ser utilizada de manera estética o de manera dramática, en el caso

² “Vertov however, believed that special effects were part of the camera's superior ability to report the truth. Thus he often used split-screen effects or superimpositions to comment on his subjects” La traducción es nuestra.

de *Woodstock* y de *El hombre con la cámara de cine* su uso es de manera dramática y estética.



El hombre con la cámara de cine
Dziga Vertov (1929)

Una representación estética resalta el aspecto visual, se convierte en un uso decorativo y deja la narrativa del film en segundo plano. Por otro lado, la representación dramática refuerza el aspecto dramático más que una decoración visual, ya que traspasa la barrera de lo visual y está dotada de significado. Un buen ejemplo de este uso está en la película *500 días de verano*. En ella, la pantalla dividida adquiere el significado de diferencia entre realidad y deseo, nos enseña dos situaciones de un mismo evento: de un lado de la pantalla, la realidad y del otro, lo que se esperaba que fuera.



500 Days of Summer (500 días de verano)
Marc Webb (2009)

Otro aspecto interesante es el modo de representar la pantalla dividida, ya sea natural o digitalmente. En el caso natural es decir, hecha en el rodaje, la división es poco perceptible. Contemplamos una pantalla entera pero en el cuadro un objeto, una línea, una diferencia de textura o de luz que divide la pantalla. Un ejemplo de este uso natural encontramos en la película *The Royal Tenenbaums* (Los excéntricos Tenenbaum) de Wes Anderson (2001). En el caso digital, la división se realiza con un efecto informático. En este medio es más común que el espectador pueda apreciar una clara división entre cuadro y cuadro.

2.2. Origen

La pantalla dividida aparece en 1913, dieciocho años después de la primera exhibición de los hermanos Lumière. Se trata del cortometraje *Suspense* (Suspense) de Lois Weber, también conocida como la primera realizadora femenina. El corto trata de una familia, un matrimonio, su bebé recién nacido y la sirvienta. Cuando esta decide abandonar la casa, un maleante aprovecha el



momento. Notamos en tres secuencias de unos segundos, cómo la pantalla es dividida en tres partes, es decir, en un tríptico. A la izquierda se aprecia al ladrón que merodea alrededor de la casa. En el centro, el esposo comunica que no va a llegar pronto a casa. En el lado derecho, la mujer acepta lo dicho por su esposo. Después, en el centro observamos al ladrón encontrar una llave, mientras la esposa informa a su esposo que hay un saqueador fuera de la casa y que está entrando. En el lado derecho, inmediatamente después de que la esposa dice que el ladrón ha entrado en la cocina, este corta la línea telefónica.

Claramente, la realizadora usa esta técnica para fortalecer la idea de suspenso. En su libro *American Cinema of the 1910s* Keil (2009) expone que, “el tríptico parece una manera inspirada para colocar a la mujer y vagabundo en la proximidad, incluso antes de que él esté físicamente cerca de ella, pero igualmente sugiere cómo la angustia de la mujer impulsa al marido a la acción” (103-104)³. La directora empleó la pantalla dividida de un modo dramático.

Si bien *Suspenso* fue la primera obra en utilizar la pantalla dividida, fue *Napoleón* de Abel Gance (1913) la que dio fama a este recurso. En este caso vemos cómo el director proyecta durante cinco horas y media tres cuadros sincronizados entre sí mostrando un gran panorama. En uno de ellos, las tropas cabalgan hacia la batalla. El momento en que Napoleón entra en Italia, los cuadros laterales exhiben nubes y cielo y en el centro de los tres cuadros un

³ “The triptych seems an inspired way to place the woman and tramp in proximity even before he is physically close to her, but equally to suggest how the causes of the woman’s distress propel the husband to action” La traducción es nuestra.

primer plano de Napoleón, dejando su figura en los cielos, como si se tratara de un dios.



Suspense (Suspense) de Lois Weber (1913)



Napoleón de Abel Gance (1913)

2.3. Evolución tecnológica y narrativa

Está claro que los años sesenta marcaron un cambio cultural que tuvo repercusión en todo el mundo, dejando formalidades atrás y cambiando, no sólo la manera de pensar de aquella generación, sino también la forma de representar al hombre y la sociedad. En el cine, ese cambio fue marcado por la rebeldía de la juventud que buscaba romper las reglas. Para ello, una de sus preferencias fue la de emplear la pantalla dividida. En este sentido, se dice que la edad de oro de la pantalla dividida fueron los años sesenta y setenta. *Indiscreet* (Indiscreto) del director Stanley Donen (1958), con actuaciones de Ingrid Bergman y Cary Grant, muestra a dos personajes que se aman pero no consiguen estar juntos debido a la distancia entre sus trabajos. En el film, los dos personajes conversan a menudo por teléfono momentos antes de ir a dormir. Para reforzar la idea de estar cerca a pesar de la distancia el director usa la pantalla dividida de forma dramática, de

modo que parece que ambos se encuentran acostados en la misma cama. Este uso podemos observarlo años después en la película *When Harry met Sally* (Cuando Harry conoció a Sally) del director Rob Reiner (1989).



Indiscreet (Indiscreto).
Stanley Donen



When Harry met Sally (Cuando Harry conoció a Sally).
Rob Reiner (1989).

Mencionada anteriormente,

Woodstock es otro título que es reconocido por el uso de la pantalla dividida. Como se ha afirmado, el documental usa de manera dramática y estética la división de la pantalla. De esta manera, miramos momentos donde la pantalla muestra a un lado la opinión de los residentes del sector y del otro, lo que la gente disfruta del concierto, impulsado el lado dramático.

Asimismo, un uso estrictamente estético y activo dentro de estas dos décadas es el filme *The Thomas Crown Affair* de Norman Jewison (1968). En la mayoría de secuencias de transición observamos en los diferentes cuadros simultáneos, diversos planos de la misma acción. En el filme, un personaje misterioso llama a diversos hombres a sueldo, estos contestan ubicándose en diversas partes de la pantalla. Igualmente en los momentos que los personajes se encuentran trasladándose de manera agitada se ubica a todos ellos dentro de la pantalla.

A pesar de haber mencionado solamente películas en idioma inglés, no significa que exista una ausencia de realizaciones en otras lenguas. Así, por ejemplo, está presente en el filme hongkonés *Fei nan fei un* (Personajes sociales) del director Chan Wan (1969). Marcada por un cuestionamiento de la identidad y del patriotismo surge la misma pasión rebelde por ir en contra de las reglas, y se produce una gran diferencia con las obras de las década de los cincuenta y sesenta. La película trata sobre la vida de unos adolescentes, siete hombres y mujeres que consumen drogas y disfrutan de los bailes. Una de las chicas es internada en un centro de rehabilitación, donde se discute sobre la decadencia juvenil.

Al igual que *Indiscreto* y *Woodstock*, *Personajes sociales* usa la división de la pantalla de manera dramática, así lo refiere el libro *Hong Kong New Wave Cinema*: “otro ejemplo se puede encontrar en *Caracteres sociales* (1969), donde se utiliza una pantalla dividida para demostrar un fuerte contraste: Lisa lee tranquilamente en su casa; en otra pantalla, una pandilla de siete miembros baila salvajemente” (Pak Tong, 2008: 39)⁴. Claramente la pantalla dividida puede reforzar, como ocurre en este caso, el contraste entre dos ambientes opuestos.

En la actualidad, este recurso ya no se utiliza con la misma finalidad que en su etapa de oro. Pese a haber ejemplos estéticos, la pantalla dividida tenía, fundamentalmente, una finalidad dramática. Hoy en día, abundan las películas con una finalidad más estética que dramática. Esto se debe a que cada día, el mundo

⁴ “Another example can be found in *Social Characters* (1969), where a split screen is used to demonstrate a strong contrast: Lisa quietly reads at home; on another screen, a seven-member gang dances wildly”. La traducción es nuestra.

se hace más visual, más explícito, es registrado con una captación rápida de las imágenes y lo implícito parece quedar relegado al olvido. Un ejemplo que marca este cambio es el largometraje *Timecode* de Mike Figgis (2000) pues no solo divide la pantalla en cuatro partes durante todo el filme sino que la estética no va más allá de ser una simple barra que limita cada cuadro.

Asimismo, podemos observar en el cortometraje *Splitscreen: A Love Story* de James W. Griffiths (2011) un uso puramente estético. La pantalla divide durante todo el corto presenta dos vistas subjetivas dentro de las cuales observamos objetos que se complementan con el otro lado. Las calles, una taza de café y el tren, son algunos de los objetos que podemos ver, por lo que su empleo de la pantalla dividida resulta más estético que dramático



Splitscreen: A Love Story de James W Griffiths
(2011)

3. Capítulo II - Técnicas visuales

3.1. Una pantalla dividida pero también dos pantallas unidas por un marco.

Al hacer un cortometraje son varios los aspectos que se deben tener en consideración, el guion, el sonido, el arte, la dirección de actores, la producción y la fotografía. Dentro de este campo surgen varias áreas que toman interés así



como la definición del color, tipo de luz, tipo de los planos a usar o los conceptos dramáticos que están siendo usados en la imagen. Al usar la pantalla dividida es evidente que aquellos aspectos deben ser considerados dos veces, pues, como se dijo anteriormente, la pantalla dividida muestra simultáneamente dos momentos, lugares o dos personajes de la historia y por ende tiene la característica de presentar dos películas, dos cortometrajes, dos secuencias, dos escenas, etc. Dicho esto, es posible mantener simetría o asimetría entre los dos cuatros dada la naturaleza de la historia.

Visto desde ese punto, es preciso considerar la atención del público. Una de las tareas de la fotografía es, aparte de visualizar el guion, hacer que se vea atractivo para que mantenga la atención del espectador. Si bien un filme que usa una pantalla completa mantiene la atención del espectador durante la mayor parte de la película, en un cortometraje que usa la pantalla dividida se pierde más del doble de lo que se pierde en la pantalla normal. Esto se debe a que el ser humano no puede mantener su atención en dos objetivos. Para mantener la atención de los espectadores es necesario saber de dónde proviene la atención visual y cómo es afectada.

En el capítulo “Atención visual: una revisión sobre las redes atencionales del cerebro” del libro *Anales de psicología, Vol. 17* se expone que

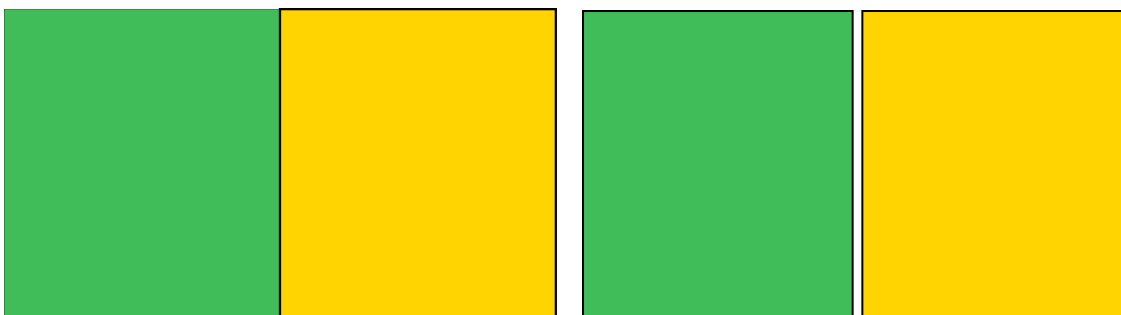
el sistema atencional es un sistema complejo, no unitario, cuyas partes se concretan anatómicamente en un conjunto de redes de áreas específicas. Asimismo se materializa en tres redes de áreas, las denominadas red posterior, anterior y de vigilancia. En nuestro caso la red atencional anterior está activa



durante tareas que requieren detectar estímulos visuales que han de ser discriminados a partir de su color, forma, movimiento o significado” (Colmenero, J. Catena, A. Fuentes, L, 2001, p.47-49).

3.2. Principales técnicas visuales acercadas a la pantalla dividida

Para mantener la atención del espectador es necesario usar técnicas fotográficas que impliquen el uso de los estímulos visuales citados, es decir objetos que destaquen por su color, forma, movimiento o significado. Como mencionamos al inicio, la concentración humana se basa en el enfoque de un objeto y el desconocimiento del resto. Dicho eso, es necesario buscar técnicas que resalten objetos e influyan en el enfoque del espectador hacia un objeto. Estas técnicas serán: la ley de los tercios, perspectiva de un punto, el enfoque selectivo y de punto a punto, el contraste o afinidad de matices, el primer, segundo y tercer término, los tiempos muertos en escena, el valor de plano, la composición, y la acción dramática entre personajes. Al usar estos recursos se debe entender que la pantalla dividida es la unión de dos cuadros y a la vez es un cuadro que se está dividiendo. A pesar que las técnicas mencionadas se aplican en una pantalla completa, se pueden aplicar de ambas formas, es decir por cuadros separados (C.S.) y cuadros conjuntos (C.C.).



Cuadros Conjuntos (C.C.)

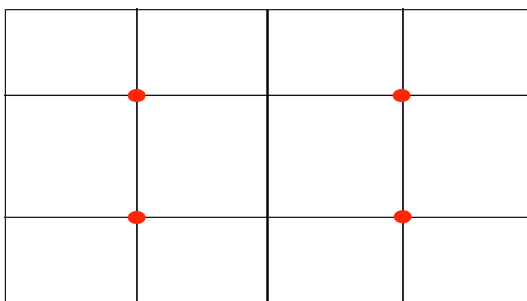
Cuadros Separados (C.S.)

3.2.1. La ley de los tercios

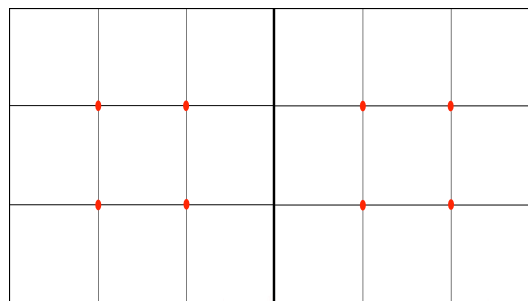
Al contemplar una foto o un video, el espectador nota un equilibrio entre los elementos del cuadro y a su vez, una atención a ciertos elementos dentro de él. Para lograr esto, se debe dividir el cuadro en líneas imaginarias, las líneas terciarias. Aunque hay muchas maneras de dividir el cuadro, la más común y básica es la de los tercios. Aunque se trata de un recurso básico donde las horizontales y verticales de los límites de la pantalla se dividen en tres partes, la intersección de estas líneas forma los puntos de interés donde la atención visual se concentra. Este recurso es una simplificación del cuadro áurico usado por los pintores antiguos.

Aplicado a la pantalla dividida, se puede deducir que su uso es posible en cuadros separados y conjuntos, al usarlo por separado, implica que cada cuadro contiene los cuatro puntos de interés y las líneas terciarias independientes del otro cuadro. Por otro lado, en conjunto, implica que cada cuadro contiene dos puntos de interés y una línea terciaria vertical. Al usarlo de esta manera, nos permite el uso de las líneas de anclaje, que se refieren a las líneas que pasan por el tercio

horizontal. Al encuadrar cada cuadro con una línea en el tercio horizontal observamos cómo su unión, permite una simetría, armonía y unión entre los dos cuadros.



Cuadros conjuntos (C.C.) de los tercios.



Cuadros separados (C.S.) de los tercios.

Un uso prolijo de los tercios, a pesar de ser básico en toda película, se puede ver en el film *The Grand Budapest Hotel* (El gran hotel Budapest) de Wes Anderson (2014). Durante el filme, en la mayoría de planos dúos frontales y laterales, notamos el uso de los tercios. Un claro ejemplo, es en el instante en que Zero y Agatha caen dentro de la camioneta de pastelillos para, un segundo después, pasar al interior del vehículo con un plano lateral donde los dos, enterrados entre cajas y frente a frente, están ubicados en los puntos de interés. Asimismo, observamos una línea imaginaria creada por las cajas que pasan por el tercio horizontal. Otro claro ejemplo en esta película es al inicio, donde el escritor joven y el señor Mustafá cenar. En este plano lateral, es evidente el uso de los puntos de interés.

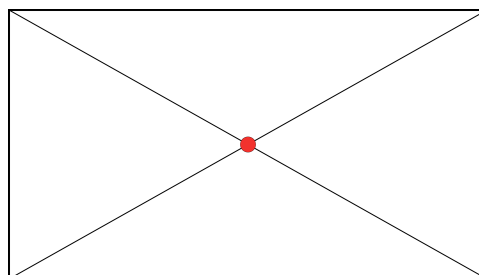


The Grand Budapest Hotel (El gran hotel Budapest) de Wes Anderson (2014).

3.2.2. Perspectiva de un punto

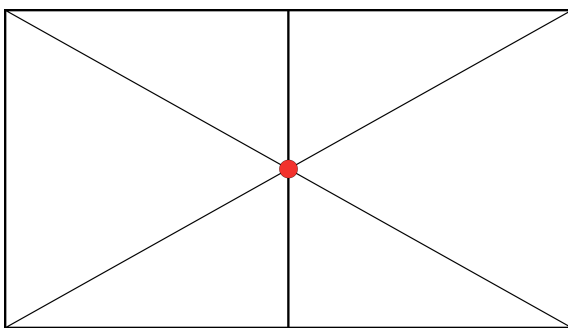
Al recrear una imagen de tres dimensiones (largo, ancho y profundidad), en un espacio bidimensional que muestra únicamente largo y ancho, es posible ver los factores que crean la ilusión de profundidad. Entre ellos, se encuentra la perspectiva. Se puede decir que la perspectiva es la formación de líneas dentro del cuadro. Al formarse de una manera específica, un triángulo por ejemplo, crean la sensación de profundidad.

Dentro de la perspectiva existe el punto de fuga que puede estar dentro o fuera del cuadro y es la unión de las líneas. En el cuadro pueden existir hasta tres puntos de fuga. Entonces, la perspectiva de un punto hace referencia al cuadro que solo contiene un punto de fuga donde todas las líneas, horizontales o verticales, dependiendo de la ubicación del punto, se unen.

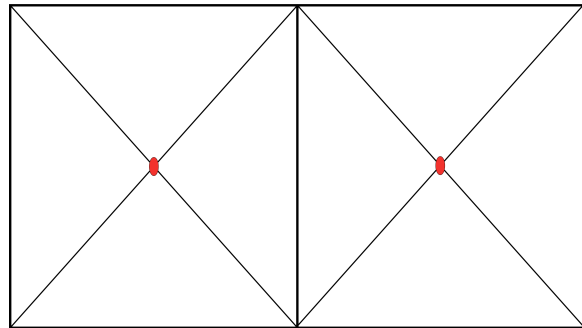


Perspectiva de un punto.

Visto desde el punto de vista de la pantalla dividida, podemos aplicar la perspectiva de un punto atrayendo la atención del espectador hacia el punto de fuga tal como lo confirma Bruce Block: “la atención del público se dirigirá normalmente hacia cualquier punto de fuga” (Block, 2008: 31). Además, el espectador seguirá las líneas hasta el punto de fuga o hasta el final de cuadro creando un sentido de universo oculto. Como se mencionó antes, los recursos se pueden usar por cuadros separados o por cuadros conjuntos. Desde la pantalla dividida, la perspectiva de un punto se puede usar en ambos campos; es decir, separada: cada cuadro con su perspectiva y punto de fuga, y conjunta: los dos cuadros integran las líneas y el punto.



Cuadros conjuntos con la perspectiva de un punto



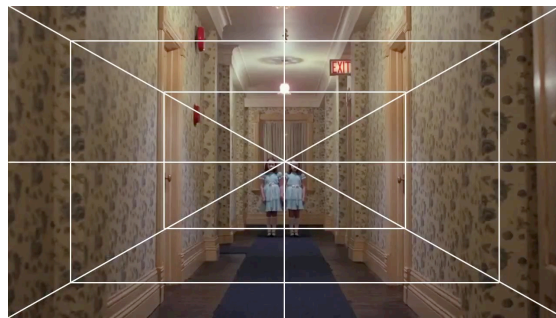
Cuadros separados con la perspectiva de un punto

Un buen ejemplo de este uso está en el film *Matrix* de los hermanos Wachowski, en el que observamos cómo el cuadro mantiene un punto de fuga en algunas tomas. Por ejemplo, el instante en que Neo, el personaje principal, detiene la trayectoria de las balas en medio del aire, podemos ver que las líneas convergen hacia un punto detrás de él, fijando la atención visual del espectador.

Asimismo, podemos observar este uso durante una pelea en el subterráneo antes del clímax, en el salto donde los dos personajes principales, Neo y el agente Smith se detienen en medio del aire y la cámara realiza un *travel* lateral creando un movimiento de un lado del cuadro al otro. Sin embargo, el uso de este recurso es extenso, estuvo presente ya en las películas de Stanley Kubrick, que en todas sus obras usa la perspectiva de un punto.



The Matrix (Matrix) de los hermanos Wachowsk (1999).



The Shining (El Resplandor) de Stanley Kubrick (1980).

3.2.3. El enfoque selectivo y de punto a punto

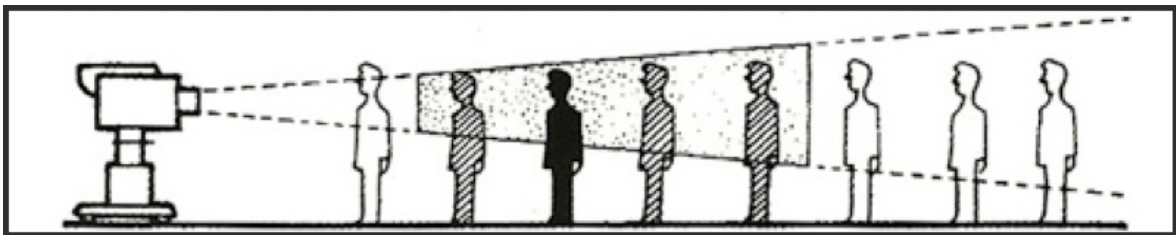
Unos de los factores principales para tomar una buena fotografía es el enfoque el cual se refiere a la nitidez de un objeto u objetos deseados dentro del cuadro. De esta manera, es posible enfocar ciertos objetos y desenfocar otros. Asimismo, hay la posibilidad de un enfoque total, donde todos los objetos en el cuadro estén enfocados. Esto depende de la profundidad de campo, es decir un área o un espacio indivisible que tiene un límite frontal y posterior donde el objeto se puede situar sin desenfocarse. Así lo expone Blain Brown (2012, 275)⁵:

⁵ A number of factors affect depth of-field:

Un número de factores afectan a la profundidad de campo:

- Longitud focal de la lente. Cuanto más corta sea la distancia focal, mayor será la profundidad de campo.
- La abertura de la lente. Cuanto menor sea la apertura, mayor será la profundidad de campo.
- Ampliación de la imagen (distancia objeto). Cuanto más cerca está el sujeto del plano de la imagen, menor será la profundidad de campo.
- El formato: formatos de mayor tamaño (35 mm o I_{max}) tienen menos profundidad de campo que los formatos más pequeños (como de 16 mm o de 2/3 "CCD).

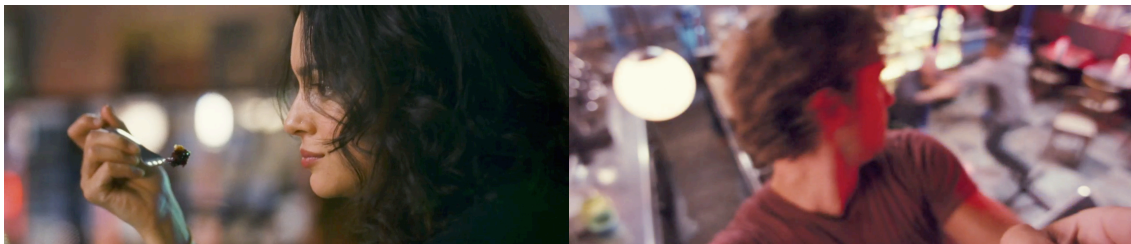
Al decir foco selectivo me refiero a una profundidad de campo reducida. Asimismo, al decir foco de punto a punto me refiero al desplazamiento del campo de un objetivo a otro, guiando de esta manera la visión del espectador hacia la parte delantera o trasera del cuadro, o limitando la información del cuadro. Conjuntamente con la ley de los tercios, el foco selectivo y el de punto a punto es uno de los recursos más comunes en el cine, a pesar de no ser reconocido como uno principal.



Profundidad de campo.

- Focal length of the lens. The shorter the focal length, the more the depth-of-field.
- The aperture of the lens. The smaller the aperture, the greater the depth-of-field.
- Image magnification (object distance). The closer the subject is to the image plane, the less the depth-of-field.
- The format: larger formats (35mm or I_{max}) have less depth of field than smaller formats (such as 16mm or 2/3" CCD.) La traducción es nuestra.

En el film *My Blueberry Nights* de Wong Kar-wai (2007), el director usa el foco con una tendencia estética y dramática durante toda la película. Uno de los momentos más recordados es cuando Elizabeth (Nora Jones), conversa en la mesa de una pastelería frente a Jeremy (Jude Law); allí, en un plano medio lateral, notamos todo el fondo en desenfoque y solo la acción de comer el pastel es enfocada, lo que provoca cierto ambiente mágico. De la misma manera, un uso dramático se produce cuando, visto desde una cámara de seguridad, Jeremy arregla la cámara dentro de la pastelería y mientras está desenfocado, dos señores empiezan a pelear, es durante esta pelea que la cámara se mantiene desenfocada y solo vemos figuras.



My Blueberry Nights de Wong Kar-wai (2007).

De igual manera, un ejemplo claro del foco de punto de punto está en el film *500 Días de Verano*. Tom (Joseph Gordon-Levitt) junto a Summer (Zooey Deschanel) ve una película pornográfica en su casa, es allí donde vemos la caja de la película enfocada sobre el televisor y segundos después vemos la pareja enfocada en el fondo.



500 Days of Summer (500 días de verano) de Marc Webb (2009).

Al adaptar esto a la pantalla dividida surgen varias posibilidades dentro de cuadros conjuntos y separados. Como conjuntos, simulando un cuadro entero es necesario emular una profundidad de campo entero, es decir un área indivisible. De esta manera, si un cuadro usa una profundidad de campo cerrado donde solamente el objetivo está enfocado, el otro lado también debe aplicarla emulando todo. Igualmente, como cuadros separados ya no es necesario simular un cuadro entero. Esto implica una cierta libertad, un lado del cuadro puede tener un campo cerrado mientras el otro puede tener un campo abierto. Asimismo, ambos cuadros mantienen campos cerrados pero a diferente distancia de la cámara. A pesar de no ser un limitante, los cuadros deben conservar una sincronía visual.

3.2.4. El contraste o afinidad de matices

Cuando se habla de matiz, es decir del color de un objeto u área, se puede hablar de varios usos, en este caso el fin es el de resaltar el objeto u opacarlo. El contraste o afinidad de matices hace referencia a la similitud o diferencia de



colores entre el objeto y el fondo en el cuadro. Tal como indica Elizabeth Burris-Meyer (1938, 10)⁶:

El color se utiliza para desarrollar la forma y distinguir objetos o partes de objetos entre sí, contrarrestando el matiz, el valor, la intensidad y la zona.

Si cada uno de los colores es de igual intensidad y se utilizan juntos en un esquema, el resultado será confuso y agotador. Grandes áreas de gris o colores apagados son excelentes láminas para pequeñas áreas de intenso color.

Los colores de alto valor (tintes) deben ser acentuados por los de bajo valor (tonos) para asegurar la visibilidad y la calidad de la luz en una composición.

Los colores en yuxtaposición se afectan entre sí. Un color claro parecerá más claro cuando está junto a uno oscuro y viceversa.

Entonces, al considerar el color de un objetivo y su entorno se puede resaltar cómo se puede opacar. Visto desde la pantalla dividida, nos es posible dirigir la atención de un objetivo a otro, o bien opacar los dos sujetos o resaltarlos. Para ejemplificar este recurso tomaré como ejemplo el filme *Closer* de Mike Nichols. Desde el primer plano vemos a Alice (Natalie Portman) caminando entre personas llevando una chaqueta azul con blanco y el cabello rosado, así se diferencia como objetivo principal entre las demás personas en el cuadro. Asimismo en el film *Meet Joe Black* de Martin Brest, el director demuestra un claro

⁶ Color is an essential part of construction. Construction should be decoration, but decoration should not be deliberately constructed. Color is used to develop form and to distinguish objects or parts of objects from each other, by CONTRAST of hue, value, intensity and area. If colors each of EQUAL intensity are used together in a scheme, the result will prove confusing and tiring. Large areas of grayed or muted colors are excellent foils for small areas of intense color. Colors of high value (tints) must be accented by those of low value (shades) to insure visibility, and the quality of light in a composition. Colors in juxtaposition affect each other. A light color will appear lighter when adjacent to a dark one and vice versa. La traducción es nuestra

manejo de los matices al inicio, donde Joe (Brad Pitt) conversa con Susan (Claire Forlai) afuera de la cafetería. Es allí, entre plano y contra plano, que Joe aparece opacado, unido a los matices del fondo mientras que Susan resalta el contraste de luz en el fondo.



Meet Joe Black (¿Conoces a Joe Black?) de Martin Brest (1998).

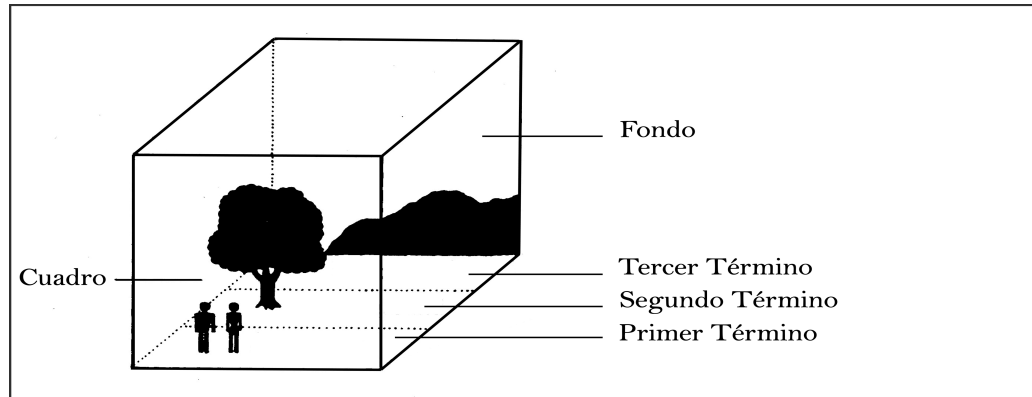


Closer (Llevados por el deseo) de Mike Nichols (2004).

3.2.5. El primer, segundo y tercer término

Como se mencionó antes, para reforzar la idea de un espacio tridimensional en un espacio bidimensional, es necesario crear la ilusión de profundidad, así como en la perspectiva de un punto, los términos refuerzan la profundidad. El primer, segundo y tercer término hacen referencia a la posición del sujeto con relación a la cámara y el espacio ocupado en el cuadro. Se le llama primer término

a aquellos sujetos que están más cerca de la cámara, segundo a aquellos más lejanos y finalmente el tercer término a aquellos que están en el fondo.



Primer, segundo y tercer término.

Aunque actualmente es usado considerablemente en el cine y en el teatro, es en la pintura donde se aplica un uso extraordinario de ese recurso, donde no solo se aplican tres términos sino cinco o más, de esta manera tomaré como referencia una pintura y un filme para ejemplificar este recurso. Como ejemplo en la pintura emplearé la obra de Georfes Pierre Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, en la cual se ve en primer término a una pareja en la sombra, dos señores descansando sobre el llano mientras una mujer teje. El segundo término comienza desde una señora y su hija sentadas en la sombra disfrutando del lago y termina en un hombre que toca la trompeta; asimismo, desde aquel punto comienza el tercer término hasta una pareja que camina con un parasol blanco. Desde allí hacia atrás, comienza el cuarto término y el fondo.

Igualmente podemos notar el uso de los términos en el filme de Orson Wells, *Ciudadano Kane* (1941). En la escena del *flashback* de Charles Foster

Kane, él juega en tercer término en la nieve mientras su padre en segundo término mira a su madre y el banquero, en primer término, firma el contrato de adopción.



Ciudadano Kane de Orson Wells (1941).



Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte de Georges Seurat (1884 - 1886).

Es de esta manera que a través de la pantalla dividida, podemos usar los términos en cuadros separados y en ciertos casos en cuadros conjuntos, ya que usar cuadros conjuntos implicaría que los dos objetivos se encuentran en el mismo espacio, solo así, ocupando los mismos términos. Asimismo, con cuadros separados se simularían los términos en cada cuadro, atrayendo la atención del espectador hacia los objetivos en primer término y opacando la atención de los que se encuentra en tercer término.

3.2.6. El valor del plano

Como es sabido, los hermanos Lumière comienzan el cine con un valor de plano abierto, es decir *La salida de la fábrica* (su primera película) es un plano general viniendo hacia el público. Pero el cine, al desarrollarse, introduce planos, con los diferentes tamaños que el objetivo puede ocupar en el cuadro. Como lo explica Carlos Pérez (1996, 36):

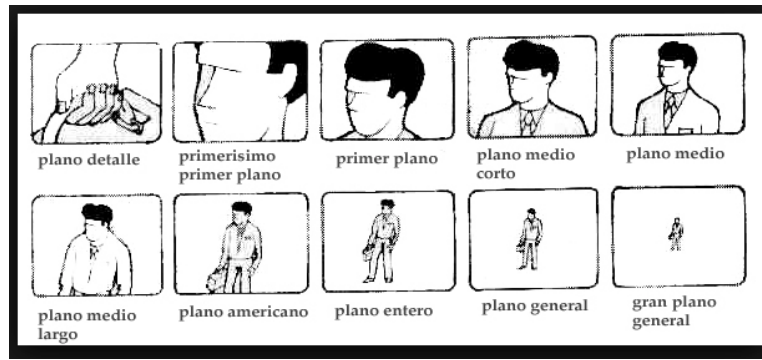
Generalmente se clasifican los planos en términos de tamaño, en función de la mayor o menor cantidad de campo visual en relación a los personajes. Esta tipología puede establecerse, teniendo en cuenta que no existe un acuerdo definitivo sobre la nomenclatura de los planos.



La salida de la fábrica de los hermanos Lumière (1895).

Los planos se dividen en: gran plano general (G.P.G.), en el que el tamaño del sujeto es pequeño; plano general (P.G.), en el que el sujeto entra en el cuadro de pies a cabeza; plano americano (P.A.), en el que el cuadro recoge al sujeto de cabeza hasta las rodillas; plano medio largo (P.M.L.), en el que el sujeto es recogido hasta la cintura; plano medio corto (P.M.C), en el que el cuadro va hasta el pecho; primer plano (P.P.), en el que la cabeza del sujeto ocupa todo el cuadro

con un poco de espacio; primerísimo primer plano (P.P.P.), en el que el rostro ocupa todo el cuadro, y plano detalle (P.D.), llamado plano de inserto, en el que un pequeño detalle ocupa el cuadro.



Los planos cinematográficos.

Al considerar qué plano se debe rodar es necesario no solamente tomar en cuenta el tamaño que ocupará el sujeto en cuadro sino también la longitud focal, es decir el tipo de lente, gran angular, normal (50mm) o teleobjetivo. Comúnmente se usan los grandes angulares para los planos abiertos, los normales para primeros planos y teleobjetivos para detalles, aunque hay una gran variedad de usos de estas lentes dependiendo de lo que se quiera lograr.

Como se dijo anteriormente, el cine comenzó con un plano abierto, un plano de cuerpo entero, pero es con el director D. W. Griffith en *El nacimiento de una nación* (1915) que el plano adquiere un valor dramático. Al ocupar un mayor o menor tamaño en relación al cuadro, el sujeto adquiere mayor o menor atención. Es así que notamos momentos en los que el director usa planos cerrados o grandes planos generales para crear mayor tensión. Es de esta manera que al

usar la pantalla dividida con un plano cerrado al lado de un cuadro con plano abierto obtiene mayor atención sobre el primero.



El nacimiento de una nación de D.W. Griffith (1915).

3.2.7. Composición

Podemos decir que un elemento de gran importancia en la fotografía y en el cine, es la composición, pues trata de la distribución de los elementos respecto del cuadro y del personaje. Así, se logra no una escena hermosamente distribuida, sino una eficacia dramática, es decir no solo llegar a un nivel visual, sino dramático que enriquece la escena. Así lo expone Blain Brown (2012)⁷:

A través de la composición le estamos diciendo al público dónde mirar, qué mirar y en qué orden mirarlo. Una imagen debe transmitir significado, el humor, el tono, la atmósfera y subtexto por sí, sin tener en cuenta la voz en off, diálogo, audio, u otra explicación.

⁷ "Through composition we are telling the audience where to look, what to look at and in what order to look at it. An image should convey meaning, mode, tone, atmosphere, and subtext on its own — without regard to voice-over, dialog, audio, or other explanation." La traducción es nuestra.

Es necesario saber qué elementos son usados en la composición: las líneas se refieren al predominio de las líneas que están dentro del cuadro. Las líneas horizontales expresan calma y tranquilidad, también transmiten la sensación de aplastamiento. Las líneas verticales sugieren elevación, entusiasmo, elegancia y también confianza. Las líneas oblicuas o diagonales transmiten la sensación de angustia, desequilibrio e inseguridad. Para ejemplificar este elemento tomaré dos films, *There will be blood* (2007) de Paul Thomas Anderson para mostrar el uso de las líneas verticales y *El resplandor* con el uso de las líneas oblicuas. En el filme de Paul Thomas Anderson notamos que el uso de la composición en la escena del bautizo en una capilla, es con el predominio de las líneas verticales que dan un sentido de elevación espiritual. En obra de Kubrick es en la escena del bar donde notamos las líneas oblicuas, dando así una sensación de trastorno en el personaje.



There will be blood de Paul Tomas Anderson (2007).



El resplandor de Stanley Kubrick (1980).

Otro elemento de la composición es la distribución de masas, es decir cómo están ubicados los sujetos en relación al cuadro. Dentro de esta existen dos tipos de distribución usados frecuentemente: en el primero, las masas se agrupan en

triángulo, esto ayuda a transmitir una sensación de plenitud y equilibrio, asimismo pueden estar en diagonal. Un claro uso de esta distribución se produce en el film *The Royal Tenenbaums*. En la introducción de los personajes, al inicio, vemos un triángulo formado por el padre en el baño junto a sus hijos mientras él se afeita, creando así la sensación de equilibrio y jerarquía. La agrupación en curvas, en cambio, crea una sensación de movimiento y vida. Así ocurre en la misma película durante un *flashback* en el que se aprecia a los tres hermanos sentados en una mesa creando con sus cabezas, una línea curva y transmitiendo la idea de vida o juventud. Existen otros tipos de agrupaciones que se usan según lo que se quiere transmitir.



The Royal Tenenbaums de Wes Anderson (2001).

Otro elemento es la reducción del campo visual. Este recurso consiste en delimitar la información dada al espectador, ya sea mediante la iluminación fuerte hacia un objeto u lugar creando un contraste fuerte, o mediante el enmarcado de un sujeto. Atrayendo así la atención del espectador, asimismo puede usarse con fines simbólicos. Se puede ver esta composición en el filme *El Padrino* de Coppola, en la primera escena donde Vito Corleone está en su despacho. Iluminado solo él, el director minimiza la información en el cuarto, prestando exclusiva atención al

personaje. Asimismo, en el film *Punch-Drunk Love* de Paul Tomas Anderson se usa esta composición con un fin simbólico, en la oficina de Barry Egan (Adam Sandler), solo su escritorio está iluminado y el resto queda oscuro y así se da a entender el vacío que existe fuera de su trabajo.



El Padrino de Francis Ford Coppola (1972).



Punch-Drunk Love de Paul Tomas Anderson (2002).

El último elemento de la composición es la interposición de objetos. Se trata de la intercalación de los objetos situados entre el espectador y el personaje con un significado simbólico. De esta manera, el objeto simbólico cubrirá parte del cuadro, pero no al personaje. Así, las rejas de una prisión dan un sentido de aprisionamiento. Un buen ejemplo, aunque sutil, se halla en la composición de Yasujirō Ozu en el film *Tōkyō Monogatari* (Cuentos de Tokio) (1953). Notamos especialmente al principio, en la casa de los padres, cómo Ozu decide interponer dos paredes, una a cada lado, entre el espectador y el personaje. Vemos con esta composición cómo el director da la sensación de estar apartado, contemplando todo desde otro cuarto sin interferir en las acciones de los personajes, como si contara un cuento y no una película.



Tōkyō Monogatari (Cuentos de Tokio) de Yasujiro Ozu (1953).

Es de esta manera que podemos usar aquellos elementos no solo para reforzar un concepto o un ambiente, sino también para crear un centro de interés en el cual el espectador se fije. Es así como la composición en la pantalla dividida será considerada. Con un mayor interés en el centro de atención surge la opción de cuadros de conjunto: se presenta un centro de atención en un cuadro y se usa el otro como refuerzo, y cuadros separados, se presentan dos centros de atención, uno en cada cuadro.

3.2.8. Los tiempos muertos entre cuadros

Aunque se trata de una técnica que se acerca a la dirección de actores, resulta necesario hacer hincapié en ello con relación con la pantalla dividida. Cuando se habla de los tiempos muertos en la escena, se hace referencia al estado de un personaje: si está activo o pasivo en cuanto a sus objetivos e intenciones. A pesar que un personaje pueda desarrollar acciones grandes o pequeñas, esto solo refuerza su estado. Para identificar si el personaje está activo

o pasivo se toma en cuenta la energía que maneja y la atención que recibe el personaje. Para demostrar esta técnica tomaré una vez más como ejemplo el filme *El padrino* y en particular, la escena del inicio con el personaje de Vitto Corleone. Notamos que en ella, el personaje hace acciones pequeñas como acariciar un gato y rascarse la barbilla. Sin embargo, entre todos los personajes es él quien atrae más atención. A pesar de tener dos personajes principales dentro de la escena, es Vitto quien está activo dentro de ella.

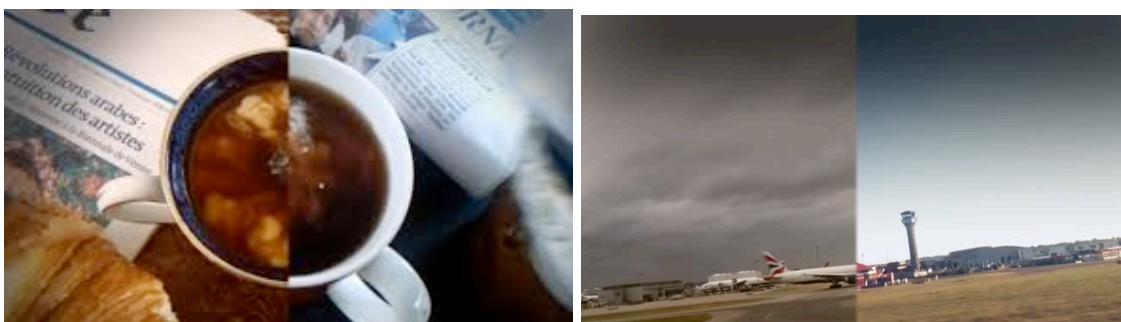
Considerar esto con relación a la pantalla dividida nos permite un intercambio de acciones entre cada cuadro, es decir mientras un cuadro mantiene acciones activas, el otro mantiene acciones pasivas. De esta manera podemos manejar la atención del espectador. Un claro uso del intercambio de acciones, podemos verlo en la serie televisiva del canal Fox *That 70's show*: en el octavo episodio de la primera temporada, vemos la pantalla dividida en dos. En el lado izquierdo se encuentra una pareja de hombres y en el derecho, una de mujeres. Ambos grupos mantienen conversaciones, pero se alternan para decir sus diálogos.



That 70's show de canal Fox (1998).

3.2.9. La acción entre cuadros

Para cerrar este capítulo hablaré de una técnica propia de la pantalla dividida. Es con la capacidad de dividir el cuadro en dos y mostrar dos tiempos, que se permite crear la acción entre cuadros. Esto se refiere a las acciones que traspasan la división de la pantalla, que inician en un cuadro y terminan en otro, ya sea al mismo tiempo y en el mismo lugar o en tiempos y lugares diferentes. En el cortometraje: *Splitscreen: A Love Story*, hay varias acciones en las que podemos apreciar el uso de esta técnica. La acción de poner la leche en el café o la acción del despegue de un avión traspasan la división y terminan al lado opuesto del cuadro, moviendo así, conjuntamente con la acción, la atención del espectador.



Splitscreen: A Love Story de James W Griffiths (2011).

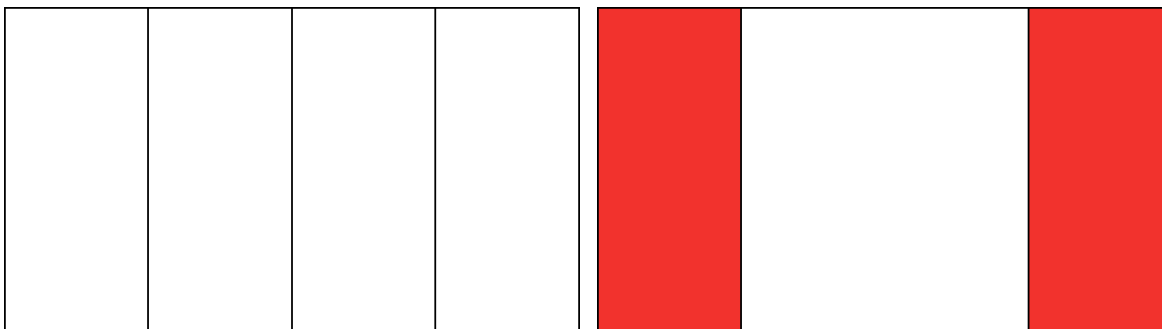
4. Capítulo III - Teoría y práctica en el corto

4.1. Técnicas visuales usadas en la preproducción y el rodaje

Como es sabido, las técnicas pueden ser usadas como cuadros compartidos o separados. Para el tercer y último capítulo hablaré sobre las

técnicas fotográficas para dirigir la atención del público, aplicadas en la preproducción, cómo fueron usadas y su resultado en el corto final. Como parte de la preproducción en el campo fotográfico de un filme, es usual proceder con un *storyboard* después de la lectura del guion, es decir con un boceto de cada plano. Ejemplificaré de esta manera cada técnica usada.

Antes de hablar sobre las técnicas, es necesario definir cómo se grabó el cortometraje considerando la pérdida de espacio. Al dividir la pantalla, cada cuadro es la mitad del total, así pues se eliminan los espacios de los lados y se permite la existencia del otro cuadro. Tomando en cuenta esto, se decidió simular un cuadro de la pantalla de la cámara. Para ello, se midió la pantalla de la cámara y se dividió en cuatro partes, tomando la medida de la cuarta parte se taparon los extremos de la pantalla, dejando visible solo lo que se vería en el producto final.



En el corto *Stereo* la preproducción duró siete meses y el rodaje una semana, dentro del cual en la fotografía se definió el uso del color, la iluminación, los planos, el tipo de lente y un *storybord*. Dentro de estos campos, se consideraron cada una de las técnicas mencionadas, para decidir el mejor uso que se le podría dar y la identificación de cada plano con cada campo. Se consideró el

uso de la ley de los tercios como cuadros conjuntos y como cuadros separados: conjuntos cuando se quiere mostrar a ambos con la misma importancia y en los momentos que se quiere transmitir la sensación de estar conectados, por ejemplo, el inicio del cortometraje donde vemos a los dos personajes acostados en sus camas; cuadros separados cuando evidentemente se desea dar el sentido de separación, así como también el enfoque de atención a un personaje o al otro. Así se ve en la escena en la venta de discos: Andrés se encuentra en un restaurante oriental y Valentina está en la caja registradora



Cuadros Conjuntos.
Escena inicial.



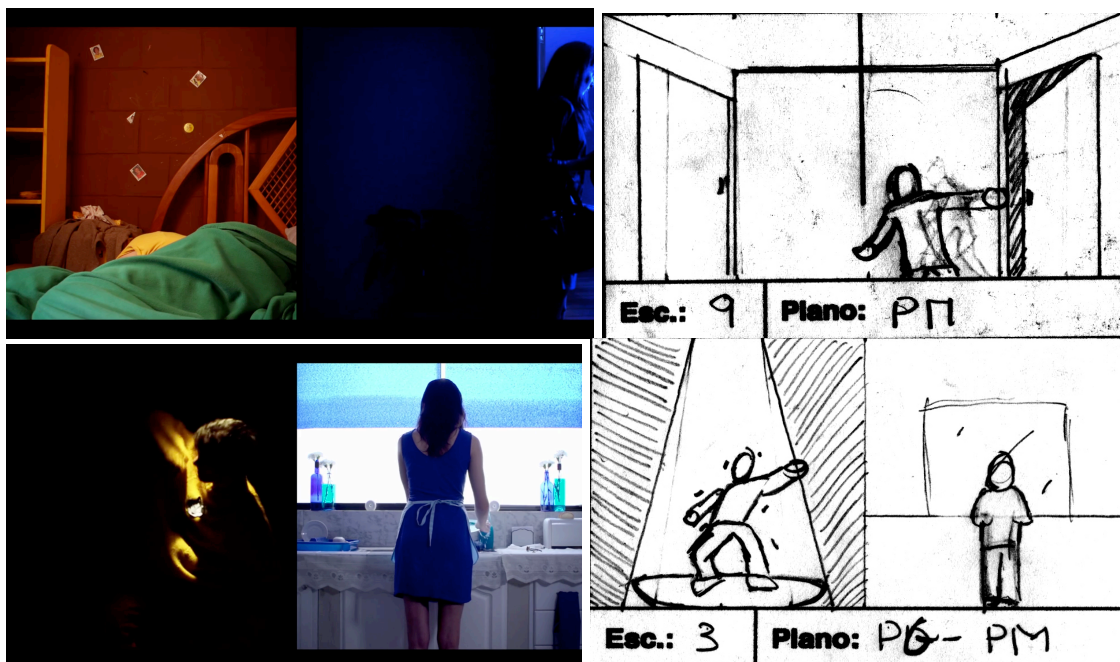
Cuadros Separados.
Andrés come tallarín mientras Valentina está en la caja.



Asimismo, para facilitar el paso de la atención de un cuadro al otro, se mantuvo durante el corto una simetría visual a pesar de dos diferentes espacios entre los dos cuadros. Así, se estableció una línea que pasaba por la línea horizontal de los tercios, ya fuera superior o inferior, tal como en el plano del vinilo girando al lado izquierdo y el plato siendo lavado al otro lado.

En la técnica de la perspectiva de un punto, se consideró en algunos momentos del corto un uso opuesto al dicho anteriormente, pues en lugar de recrear un espacio profundo, se eliminó la profundidad en la mayoría de planos llevando los personajes permanentemente al primer término. Es así que se definió su uso en ambos campos, en cuadros separados y conjuntos.

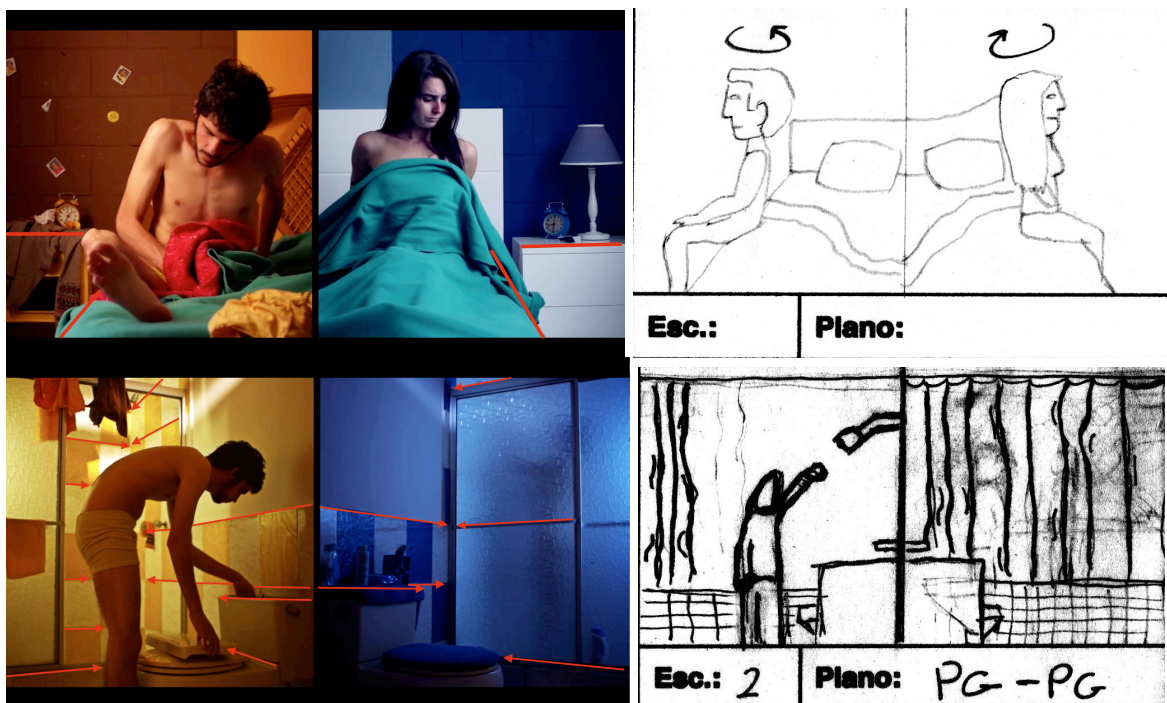
Se buscó usar lo menos posible los cuadros separados con un punto de perspectiva, pero en los planos que sí se usó se pretendió atraer la atención del espectador al cuadro que carece de profundidad y reducir la atención al que sí la tiene. Podemos evidenciar este uso en la escena del baile, donde, en el cuadro de Andrés se eliminó por completo la profundidad y se dejó el fondo en negro para mostrar a Valentina de espaldas lavando los platos. Asimismo, momentos antes del final podemos ver en el cuadro de Valentina cómo entra a su apartamento dejando el pasillo, y en el cuadro de Andrés al fondo, él encima de la cama, durmiendo.



Cuadros Separados.

1. Escena del pasillo. 2. Escena de baile de Andrés.

Por otro lado, se concibieron dos usos con los cuadros conjuntos. El primero para reforzar la idea de unión entre Andrés y Valentina mediante la convergencia de las líneas, y el segundo para transmitir la separación de los dos a través de la separación de líneas. Tal como en las escenas del inicio, donde ambos personajes se levantan de la cama y las líneas de la cama convergen en el centro para mostrar la unión entre los dos, o el plano del baño donde gracias a la dirección de la luz las líneas de las paredes se alejan del centro para hacer sentir una separación.



Cuadros Conjuntos
1. Escena inicial. 2. Escena del baño.

Sobre la cuestión del foco selectivo y de punto a punto, se decidió desde el inicio eliminar el foco selectivo y aplicar de lleno el de punto a punto a la pantalla dividida. En la escena del bar, podemos observar en cada cuadro planos laterales de Andrés en un tercio y Valentina en el otro. En un inicio, ninguno de los dos se ven, es allí donde está el foco en cada uno. De repente, Andrés mira a Valentina y el foco se va hacia ella en el cuadro de él mientras el de ella se mantiene. Casi de inmediato, Valentina le mira, el foco cambia hacia él en el cuadro de ella mientras en el cuadro de él el foco va de ella a él.



Foco de punto a punto.
Escena del bar.

Es así que el foco de punto a punto se convierte en un recurso dramático que no solo influye en la atención del espectador sino que permite a los personajes verse. Hasta aquel momento, los dos personajes desconocen la existencia del otro, pues desde el inicio de la escena están tapados por el cajero de la tienda y es momentos después que se descubren el uno al otro.

En el caso del contraste y afinidad de matices resultaron dos posibilidades en las que la técnica funcionaba en dos niveles dentro del corto: dramático y visual. El nivel dramático permitió reforzar la situación mental y física de los personajes, tal como el caso de Andrés cuando pasa por fuera de la tienda de compra y venta de objetos. Notamos una similitud en los tonos que usa él con los de la tienda, con sus vidrios y con los adoquines de vereda y de la calle. Al mantener una relación reforzamos la similitud entre su situación de vender sus

cosas para comprar comida con la tienda de compra y venta de objetos. Asimismo en el caso de Valentina, se presenta un uso dramático con contrastes de matiz en la escena siguiente al bar. En el cuarto de Andrés, Valentina se levanta de la cama, observamos que su ropa, azul, no va con el color de la cama ni el de la pared. Evidentemente esta diferencia promueve el sentimiento de no pertenecer al cuarto o que está incorrecto.

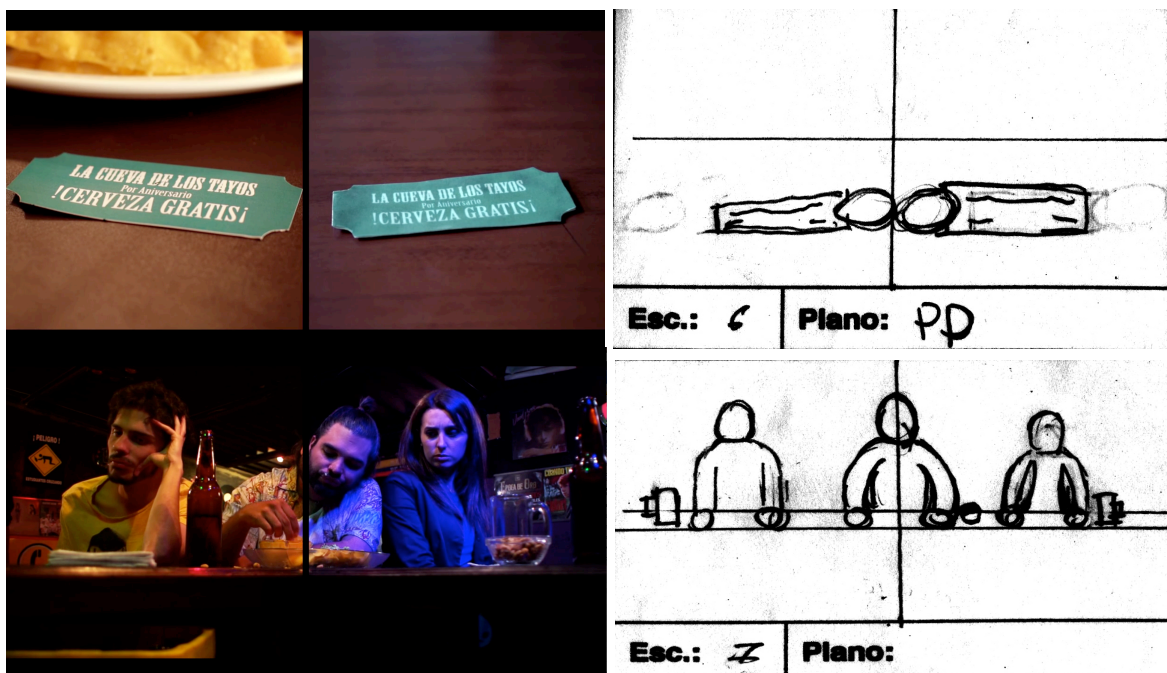


Nivel Dramático.

1. Andrés entra en la tienda de compra y venta.
2. Valentina se despierta en el cuarto de Andrés.

Por otro lado, como recurso visual se mencionó su uso para resaltar u opacar el personaje. En el caso de los cuadros conjuntos, se usó con el propósito de resaltar ambos objetos en cada cuadro, así como los cupones instantes antes de la escena del bar o en la escena misma del bar, donde los tres personajes están completamente separados del fondo. Asimismo, los cuadros separados se

emplearon para opacar a un personaje y para resaltar al personaje al mismo tiempo, permitiendo, apagar la presencia de Andrés y encender la de Valentina en la escena donde los dos personajes se levantan.



Nivel Visual.

1. Cupones para el bar. 2. Escena del bar.

En el primer, segundo y tercer término se dispuso eliminar el uso dramático y enfocarse solamente como recurso visual. Como se mencionó en el segundo capítulo, la técnica relacionada con los cuadros conjuntos solo puede realizarse si los personajes se encuentran en el mismo espacio, tiempo y lugar. Tomando el ejemplo anterior podemos observar este uso. En la escena del bar notamos que los dos personajes principales se encuentran en primer término, mientras que personas pasan en segundo término y en tercer término gente baila con la música y el fondo de un bar.

Por otro lado, se consideró el uso de cuadros separados para dar importancia al cuadro con un objetivo en primer término y mantener en el otro cuadro el mismo espacio libre. Un claro ejemplo es en la escena en la que Andrés, ubicado en segundo término, guarda sus pertenencias en una caja ubicada en primer término, mientras en el cuadro de Valentina, ella, comiendo su desayuno, está ubicada en segundo término y en el primer término se muestra el filo de la mesa, permitiendo un mayor atención hacia la caja en el cuadro de Andrés.



Cuadros Separados.

Andrés guardar sus cosas mientras Valentina come el desayuno.

El valor de planos proporcionó dos niveles, un nivel dramático y un nivel puramente visual. De esta manera, al usarlo dramáticamente se pudo dar un valor personal a un objeto: un vinilo. En el momento que Andrés mira por última vez y Valentina por primera vez el vinilo pasamos de un plano estático a un *zoom-in*, es decir, pasamos de un plano abierto a un plano cerrado donde vemos el vinilo por completo y lentamente el cuadro se cierra en los ojos de ambos. Visto así, es posible notar la conexión entre el vinilo y ambos, ambos son el disco, el disco son ambos.



Nivel Dramático
Andrés y Valentina miran el vinilo por primera vez

En cambio, para el nivel visual, se propuso que lo que ocupara mayor espacio dentro del cuadro mayor, atrajera una mayor atención. Se emplearon los cuadros conjuntos para mantener la misma atención hacia los dos objetivos dentro de cada cuadro. Así ocurre con los planos generales de los cupones de la tienda de compra y venta o con los primerísimos primeros planos donde Andrés y Valentina miran hacia el otro lado de su cama. En aquellos planos podemos notar

una igualdad de importancia en cada cuadro. En cambio, enfocado a los cuadros separados se pudo otorgar más atención a un cuadro que al otro. Una situación evidente tiene lugar cuando a Andrés le sirven un plato de tallarín en un restaurante, mientras Valentina revisa los vinilos. Con un plano de detalle miramos a Andrés ingiriendo tallarín mientras en el cuadro de Valentina vemos un plano medio de ella y el vinilo. Claramente, el plano de Andrés destaca más su presencia por unos instantes que el de Valentina.



Cuadros Separados

A Andrés le sirven un plato de tallarín, mientras Valentina mira los vinilos.



Cuadros Conjuntos.

Andrés y Valentina miran hacia el otro lado de sus camas.

En cuanto a la composición, se decidió eliminar su uso visual para dejar el campo abierto al uso dramático. Al igual que en el contraste de matices, esta técnica refuerza la situación del personaje, ayuda a llevar el estado del personaje al espectador. En la escena de inicio, donde ambos se levantan y se estiran, podemos ver una línea vertical en la pared que parte la cabeza de Andrés y Valentina, permitiendo de esa manera transmitir el sentimiento de duda y de inseguridad hacia el espectador. Otro momento tiene lugar en la escena en la que Andrés baila en la oscuridad mientras Valentina, de espaldas a la cámara, lava los platos. En ambos planos usamos una composición con luz. En el cuadro de Andrés, es él quien está siendo bañado en luz. Tal como en el ejemplo de *El padrino*, Andrés es dueño de su mundo, de su cuarto. En los segundos que baila transmitimos la confianza del personaje. En el cuadro de Valentina, al contrario que en el de Andrés, es la cocina la que está siendo bañada por luz, y da a entender pureza y tranquilidad; Valentina que está en la oscuridad, refleja y transmite su conciencia su arrepentimiento.

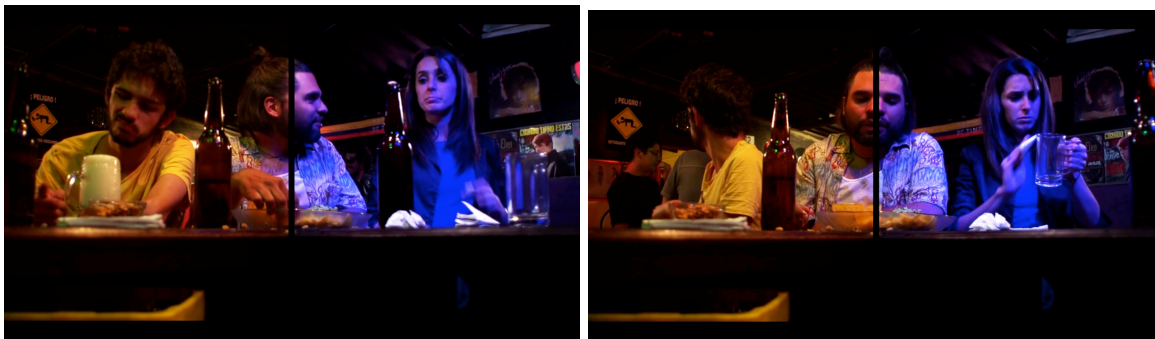




Nivel Dramático

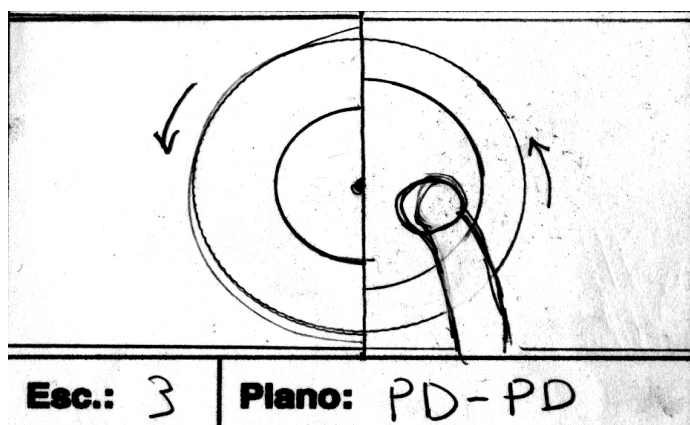
1. Andrés y Valentina se estiran.
2. Andrés baila mientras Valentina lava los platos.

Como se mencionó en el capítulo anterior, los tiempos muertos entre cuadros permiten un patrón de intercalaciones entre acciones de los dos personajes, es decir la activación y la desactivación de las acciones entre Andrés y Valentina. En el cortometraje se consideró su uso específicamente para la escena del bar, por la importancia del momento donde se conocen. Observamos durante todo la escena una intercalación entre las acciones de los personajes principales con respecto a la cerveza que tienen en frente, miramos cómo Andrés tiene una acción externa al limpiar su vaso, mientras Valentina mantiene una acción interna debatiendo si debería tomar la cerveza desde la botella. Es así que en los demás planos de las escenas las acciones están fuera del patrón, pues aún no se conocen ni están juntos.



1. Andrés limpia su vaso mientras Valentina piensa sobre la botella.
2. Valentina limpia su vaso mientras Andrés mira atrás.

Este último recurso se utilizó en planos clave del corto, en los que el mundo de un personaje roza, se combina o traspasa las acciones al mundo del otro. Dentro del corto hay tres momentos en los que observamos esta unión de mundos; el primero, es la escena en la que Valentina lava los platos: en un cuadro miramos la mitad de un disco girando y en el otro, la mitad de un plato siendo lavado. Se puede decir que ese momento es el primer contacto entre los dos mundos, ya que Valentina escucha la música de Andrés. El segundo momento con esta técnica es, evidentemente, el del bar. Durante esta escena, notamos cómo Andrés y Valentina se estiran para alcanzar objetos en los cuadros opuestos. Asimismo, entre los dos personajes y la línea de la pantalla dividida se encuentra Cáceres, que está presente en ambos mundos. Es así como los mundos de cada personaje están próximos a unirse y permiten cruzar la línea que los separaba. Finalmente, en el último plano, cuando Valentina sale del departamento de Andrés y nota su departamento al otro lado del pasillo, cruza la línea divisoria, pasando del mundo de Andrés de vuelta al suyo.



1. El disco gira mientras el plato es lavado.
2. Escena del bar.
3. Valentina sale del departamento de Andrés, hacia el suyo.

5. Conclusiones

Para empezar diré que nada en el cine es gratuito. A pesar de ser una frase popular del medio, refleja mucho qué es cada campo dentro de una producción, los estudios y la dedicación que hay detrás de cada campo y por ende, del filme. Digo esto porque uno no comprende la magnitud de esta frase hasta que se ve en



una posición de mayor responsabilidad. Desde el campo fotográfico, cuando uno está en la cámara o de asistencia no toma mayor parte o responsabilidad en la producción sino hasta el rodaje, y aun en el rodaje se le da poca o ninguna libertad para opinar. Es en el rol de director de fotografía que uno comprende el minucioso estudio que se lleva a cabo casi desde la primera lectura de guion, si no es la primera. Para nombrar algunos de los detalles a tomar en cuenta: cada plano, cada acción, el enfoque, la altura y ángulo de cámara, los tipos de lentes, el contraste, la dirección, la intensidad de la luz, la ubicación de los objetos de cuadro, el valor de plano, etc. En el cortometraje *Stereo* desempeñé por primera vez el cargo de director de fotografía. Durante los siete meses de preproducción y una semana de rodaje puedo concluir lo siguiente.

Como director de fotografía sabía que en toda producción había campos básicos que definir, los planos, la luz, color y todo alrededor de la cámara, pero al elegir trabajar en un corto donde el atractivo principal es la pantalla dividida supe que no solo había que considerar los campos básicos sino también cómo mantener una simetría o un agrado visual, y además, mantener al mínimo la pérdida de información al presentar dos objetivos.

Evidentemente, para ello recopilé información y ejemplos sobre la pantalla dividida pero, lamentablemente, dentro del cine se habla poco o nada de la pantalla dividida. A pesar de haber ejemplos y entrevistas no existe una técnica o un método para grabar una pantalla dividida, por lo cual es un terreno poco explorado y explotado.



Es así que mi siguiente paso fue encontrar técnicas que actuaran sobre la atención humana, que atrajeran o que disminuyeran la atención, la guiaran de lado a lado y la mantuvieran en el momento deseado. Asimismo, al usar varias técnicas es fácil ver cómo algunas influyen más y otras menos, cómo se combinan y crean una mayor fuerza de atención, o cómo dos, uno en cada cuadro, se anulan. Tal es el caso de la escena en el bar, la escena de inicio, la de la tienda o la del baile. En todas ellas podemos notar las técnicas influyendo sobre el cuadro, el espectador y sobre ellas mismas.

Como conclusión, he comprobado que la experiencia se repite y me confirma que en todo producto audiovisual, ya sea televisión o cine, la planificación es la mejor herramienta. En un corto, los imprevistos suceden en cada momento, ya sea por un mal funcionamiento, una equivocación o por simple desconocimiento. Por ello, al ocurrir un imprevisto, se pierde tiempo y en el cine el tiempo es lo que menos se tiene, por ello, al tener una planificación detallada de cada campo se puede no solo prevenir sino solucionar el imprevisto de la manera más rápida. Pienso que el cine es la unión de equivocaciones planeadas, cada campo intenta equivocarse lo menos posible y así obtener un resultando acertado.



6. Cronograma

	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEP	OCT	NOV	DIC
Recopilación de libros y textos			XXXX	XX					
Entrevistas con profesionales del medio			XXXX	XX					
Desarrollo del primer capítulo			XXXX						
Visionado de películas				XXXX					
Recopilación de técnicas visuales					XX				
Desarrollo del segundo capítulo					XX	XXXX	X		
Desarrollo del plan de rodaje, guion técnico y <i>Storyboard</i>	XXX								
Rodaje		XXXX							
Posproducción			XXXX						
Desarrollo del tercer capítulo							XX	XXXX	
Revisión final de tesis									X



7. Bibliografía

- Abruzzese, Alberto. (1974). *La imagen fílmica*. Barcelona: Bulzoni Editores S.R.L.
- Aumont, Jacques. Bergala, Alain. Marie, Michel. & Vernet, Marc. (2005). *Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (N. Vidal, Trans.) Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- Basrsam, Richard. Monahan, Dave. (2009). *Looking at Movies. An Introduction to Film, Third Edition*. NuevaYork: Norton & Company.
- Bizzocchi, Jim. (2009). *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split-Screen*. Tesis doctoral no publicada. School of Interactive Arts and Technology, Simon Fraser University, EE.UU.
- Block, Bruce. (2008). *Narrativa Visual* (2da edición). Barcelona: Omega.
- Boer, Dick. (1980). *El libro práctico de hacer cine*, (primera edición). Barcelona: Instituto Parramón.
- Brown, Blain (2012) *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors, 2nd Ed*. Estados Unidos. Elsevier Inc.
- Burris-Meyer, Elizabeth. (1938). *Historical Color Guide, Primitive to Modern times with Thirty Plates in Color*. Nueva York: William Helburn, Inc.
- Campos, Alberto. (1975). *Lo Cinematográfico Como Expresión*. Bogotá: Ediciones Paulinas.
- Chion, Michel. (1993). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (A. L. Ruiz, Trans.) Barcelona: Editorial Paidós.
- Colmenero, J. Catena, A. Fuentes, L. (2001) *Anales de psicología, Vol 17*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Desai, Jigna. (2004) *Beyond Bollywood*. Nueva York: Routledge.
- Dimare C, Philip. (2011). *Movies in american History. An Encyclopedia. Volumes I – III*. California: ABC-CLIO.



- Eisenstein, Sergei. (1947). *The Film Sense*. Nueva York: Harcourt Brace & World.
- Eisenstein, Sergei. (1949). *Film Form*. Nueva York: Harcourt Brace & World.
- Evans, Ralph M. (1959). *Eye, Film, Camera in Color Photography*. Londres: John Wiley & Sons.
- Gibson, James. (1950). *Perception of the Visual World*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- Graham, Donald. (1970). *Las Imágenes que Componen*. Nueva York: Van Reinhold Co.
- Keil, Charlie. Singer, Ben (2009) *American Cinema of the 1910s. Themes and Variations*. Rutgers: the State University.
- Pak Tong, Cheuk. (2008). *Hong Kong New Wave Cinema (1978- 2000)*. Illinois: Intellect Books.
- Pérez Agustí, Carlos, (1996). *Apreciación Cinematográfica*. Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.
- Stam, Robert. (2000). *Film Theory*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Stephenson, Ralph. Débrix, Jean R. (1973). *El Cine Como Arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Thompson, Kristin. Bordwell, David. (2003). *Film History: An Introduction. Second Edition*. Nueva York: McGraw-Hill Companies.



8. Filmografía

8.1 Listado A (Filmes que emplean la pantalla dividida)

- Anderson, W. (Productor) y Anderson, W. (Director) (2001). *The Royal Tenenbaums*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Buena Vista Pictures. Touchstone Pictures.
- De Palma, B. (Productor) & De Palma, B. (Director) (1976). *Carrie*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: United Artists.
- Donen, S. (Productor) & Donen, S. (Director) (1958). *Indiscreet*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido: Warner Bros.
- Edward, L. (Productor) & Frankenheimer, J. (Director) (1966). *Grand Prix*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Fryer, R. (Productor) & Fleischer, R. (Director) (1968). *The Boston Strangler*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film.
- Gance, A. (Productor) (Director) (1927). *Napoleón*. [Cinta Cinematográfica]. Francia: MGM. Gaumont.
- Howard, K. (Productor) & Norton, B. (Director) (1979). *More American Graffiti*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Hudis, M. (Productor) & Trainer, D. (Director). (1998). *That 70's Show*. [Cinta Magnética]. Estados Unidos. Fox
- Ho H. (Productor) y Wan, C. (Director) (1969). *Social Characters*. [Cinta Cinematográfica]. Hong Kong: Yue Lok (Entertainment Film Company).
- Hunter, R. (Productor) & Seaton, G. (Director) (1970). *Airport 1975*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Jewison, N. (Productor) & Jewison, N. (Director) (1968). *The Thomas Crown Affair*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: The Mirisch Corporation.
- Kassam, K. (Producer) & Griffiths, J. (Director) (2011). *Splitscreen: A Love Story* [Digital]. Estados Unidos: Independiente.
- Maurice, B. (Productor) & Wadleigh, M. (Director) (1970). *Woodstock*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.



Novick, M. (Productor) & Webb, M. (Director) (2009). *500 Days of summer*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Vertov, D. (Director) (1929). *The Man With The Movie Camera*. [Cinta Cinematográfica]. Union Soviatica: VUFKU.

Weber, L. (Director) (1913). *Suspense*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Film Manufacturing Company.

Scheinman, A. (Productor) y Reiner, R. (Director) (1989). *When Harry Met Sally*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

8.2. Listado B (Filmes que aportan al tema central)

Aitken, H.E. (Productor) y Griffith, D.W. (Director) (1915). *El nacimiento de una nación*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: D.W. Griffith & Epoch.

Anderson, W. (Productor) y Anderson, W. (Director) (2001). *The Royal Tenenbaums*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Buena Vista Pictures. Touchstone Pictures.

Anderson, W. (Productor) y Anderson, W. (Director) (2014). *The Grand Budapest Hotel*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: American Empirical Pictures.

Bevan, T. (Productor) y Frears, S. (Director) (2000). *High Fidelity*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Calley, J. (Productor) y Nichols, M. (Director) (2004). *Closer*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Kubrick, S. (Productor) y Kubrick, S. (Director) (1971). *A Clockwork Orange*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido: Columbia-Warner Distributors (UK).

Kubrick, S. (Productor) y Kubrick, S. (Director) (1980). *The Shining*. [Cinta Cinematográfica]. Reino Unido, Estados Unidos: Warner Bros.



- Lupi, D. (Productor) y Anderson, T, P. (Director) (2002). *Punch-Drunk Love*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Revolution Studios, New Line Cinema.
- Ruddy, S, A. (Productor) y Coppola, F, F. (Director) (1972). *The Godfather*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Rudin, S. (Productor) y Anderson, T, P. (Director) (2007). *There Will Be Blood*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Vantage.
- Schaefer, G. (Productor) y Wells, O. (Director) (1941). *Ciudadano Kane*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: RKO Radio Picture.
- Schwary, R. (Productor) y Brest, M. (Director) (1998) *Meet Joe Black* [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Silver, J. (Productor) y Wachowski, L. Wachowski, A. (Directores) (1999). *The Matrix*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures.
- Takeshi, Y. (Productora) y Yasujiro, O. (Director) (1953). *Tōkyō monogatari*. [Cinta Cinematográfica]. Japón: Shochiku.
- Walker-McBay, A. (Productor) y Linklate, R. (Director) (1995). *Before Sunrise*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: Austria, Suecia. Castel Rock Entertainment.
- Wong, K. (Productor) y Wong, K. (Director) (2007). *My Blueberry Nights*. [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos: StudioCanal.